ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

43

Τιντορέττο



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Τιντορέττο

Εἴκοσι χρόνια ἐργασίας γιὰ τὴν Ἀδελφότητα τοῦ Ἁγίου Ρόκκου

Ο ΓΙΑΚΟΠΟ ΡΟΜΠΟΥΣΤΙ, γιὸς τοῦ Μπαττίστα Ρομπούστι, γεννήθηκε στὴ Βενετία στὰ 1512, σύμφωνα μὲ τὸ βιογράφο του Κάρλο Ριντόλφι. Αὐτὴ ἡ χρονολογία εἶναι πιθανὴ ἀλλὰ ὄχι ἐπιβεβαιωμένη. Σύμφωνα μὲ ὁρισμένα ἔγγραφα τῶν ἀρχείων τοῦ Κράτους καὶ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Σὰν Μαρτσιάλε φαίνεται πιθανότερο νὰ γεννήθηκε γύρω στὰ 1518. Ὁ πατέρας του ἦταν βαφέας καὶ σ' αὐτὸ ὀφείλεται ἡ προσωνυμία «Τιντορέττο», ποὺ τοῦ ἔμεινε γιὰ πάντα καὶ πού, ἀντὶ γιὰ «μικρὸς βαφέας», θὰ ἔπρεπε μάλλον νὰ μεταφραστῆ «ὁ μικρὸς τοῦ βαφείου».

Πολλὲς εἶναι οἱ ἀναφορὲς στὴ ζωὴ τοῦ Τιντορέττο ἀνάμεσα στὴν πληθώρα τῶν στοιχείων ποὺ κατέγραψαν ὁ Ριντόλφι, ὁ Μποργκίνι, ὁ Μποσκίνι (1674), καθὼς καὶ οἱ μαρτυρίες ποὺ δημοσίευσαν ὁ Βεντούρι καὶ ἡ Πιτταλούγκα. Οἱ κριτικὲς ἐκδόσεις τῶν δυὸ αὐτῶν εἰδικῶν χρησίμεψαν γιὰ τὴν τεκμηρίωση τοῦ σύντομου βιογραφικοῦ σημειώματος ποὺ ἀκολουθεῖ.

Μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες μαρτυρίες χρονολογεῖται στὶς 22 Μαΐου 1539. Ἀπ' αὐτὴν προκύπτει πὼς ὁ Γιάκοπο Τιντορέττο, ἀναγνωρισμένος ἀπὸ τότε σὰ ζωγράφος, κατοικοῦσε στὴν πλατεία τοῦ Ἁγίου Κασσιανοῦ. Θὰ εἶχε λοιπὸν κάποιο ἐργαστήρι. Στὴν πραγματικότητα δὲν ἦταν ἀκριβῶς ἐργαστήρι, παρὰ ἕνα εἶδος ἄντρου, στὸ πιὸ ἀπομακρυσμένο μέρος τοῦ σπιτιοῦ, ὅπου γιὰ νὰ δουλέψη ἔπρεπε ν' ἀνάβη τὴ λάμπα του ἀπ' τὸ πρωὶ ὣς τὸ βράδυ.

Ἂν καὶ ὁροθετοῦν τὴν ἀρχὴ τῆς ζωγραφικῆς δραστηριότητας τοῦ Τιντορέττο γύρω στὰ 1540 (μὲ βάση ἀκριβῶς τὸ χαρακτηρισμὸ «ζωγράφος» ποὺ τοῦ ἀποδίδεται στὸ ἔγγραφο ποὺ ἀναφέραμε), τὰ πρῶτα σίγουρα ἔργα του εἶναι δυὸ συνθέσεις μὲ μυθολογικὸ θέμα, ὁ Ἀπόλλων καὶ Μαρσύας *(σήμερα ἰδιοκτησία τοῦ Μπράουλεϋ στὸ Ντέηβενπορτ) καὶ ὁ* Ἑρμῆς καὶ Ἄργος, *ἔργο ποὺ τὸ ζωγράφισε γιὰ τὸν Πιέτρο Ἀρετίνο στὰ 1545 καὶ ἔχει χαθῆ. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτά, ἡ ἀλληλογραφία του μὲ τὸν πνευματώδη Τοσκάνο εἶναι ἄφθονη καὶ πολλὲς φορὲς ἀποδείχτηκε πολύτιμη γιὰ νὰ προσδιοριστῆ ἡ χρονολογία ἑνὸς πίνακα, ὅπως ἔγινε π.χ. γιὰ τὸ* Θαῦμα τοῦ Ἁγίου Μάρκου *(1548). Ἐξάλλου ἡ φήμη τοῦ Τιντορέττο στὴ Βενετία θὰ ἦταν τότε σὲ πλήρη ἄνθηση, γιατὶ ἐκεῖνα τὰ χρόνια τὸν κατέκλυζαν οἱ παραγγελίες ἀπὸ ἰδιῶτες, ἐκκλησίες καὶ συντεχνίες. Στὰ 1550 ἡ φήμη του καὶ ἡ οἰκονομική του κατάσταση εἶχαν στερεωθῆ ἀπόλυτα. Παντρεύτηκε τὴ Φαουστίνα ντὲ Βεσκόβι, κόρη Βενετσιάνου τραπεζίτη, κι ἀπόκτησαν ἕξι παιδιά. Ὁ γιός του Ντομένικο τὸν βοήθησε στὴ δουλειά του στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, καθὼς καὶ ἡ κόρη του Μαριέττα, ἴσως ἡ πιὸ ἀγαπημένη του, ποὺ ἦταν ἡ πρώτη γυναίκα ζωγράφος.*

Ἀπὸ τὸ 1550 ἀκόμα ἡ Δημοκρατία τοῦ παραγγέλνει ἔργα — δὲν ἔχουν βρεθῆ γι' αὐτὰ καθόλου στοιχεῖα — καὶ στὰ 1555 τοῦ ἀναθέτει δυὸ πίνακες, τὴ Στέψη τοῦ Μπαρμπαρόσσα *καὶ τὸν* Ἀφορισμὸ ἀπὸ τὸν Πάπα Ἀλέξανδρο τὸν Γ΄. *Ἀπ' αὐτοὺς ὁ ἕνας τέλειωσε τὸν ἴδιο χρόνο, ὁ ἄλλος στὰ 1562, καὶ καταστράφηκαν καὶ οἱ δυὸ στὴν πυρκαϊὰ τοῦ 1577.*

Στὶς 21 Ἰουνίου 1562 ὁ Θωμὰς τῆς Ραβέννας, μέγας φύλαξ τῆς Ἀδελφότητας τοῦ Ἁγίου Μάρκου, παίρνει τὴν ἄδεια νὰ τοῦ ἀναθέση μὲ δικά του ἔξοδα «τρεῖς πίνακες ποὺ νὰ εἰκονίζουν τὰ θαύματα τοῦ ἁγιοτάτου προστάτη μας κυρίου Ἁγίου Μάρκου». Ἂν καὶ δὲν ἔχουμε ἄλλα στοιχεῖα, πάντως ἡ παράδοση ποὺ ἀποδίδει τὰ ἔργα αὐτὰ στὸν Τιντορέττο εἶναι ἀναμφισβήτητη.

M. A. BIANCHINI

Τιντορέττο


1

Στὰ 1562 ἐπίσης βρίσκουμε γιὰ πρώτη φορὰ ἴχνη ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ τοῦ Τιντορέττο μὲ τὴν αὐλὴ τῆς Μάντουας: στέλνει στὸν Ἡρακλῆ ("Ερκολε) Γκοντσάγκα ἕνα μικρὸ πίνακα μὲ τὴ Μάχη τῶν Τούρκων, *ποὺ θεωρεῖται σὰν εἰσαγωγὴ στὰ κατοπινὰ μεγαλόπρεπα μνημεῖα τῶν Γκοντσάγκα (1579). Πληρώνεται 25 δουκάτα γιὰ μιὰ* Πιετὰ *(σήμερα στὴν Πινακοθήκη Μπρέρα), γιὰ τὴν αὐλὴ τοῦ ἀνακτόρου τῶν Ἐπιτρόπων τοῦ Ἁγίου Μάρκου.*

Στὰ 1564 προκηρύσσεται διαγωνισμὸς γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς Σχολῆς τοῦ Ἁγίου Ρόκκου, μὲ θέμα τὸ Θρίαμβο τοῦ Ἁγίου γιὰ τὴν ὀροφὴ τοῦ Ξενώνα. Ἔμεινε παροιμιώδης ὁ τρόπος ποὺ πῆρε ὁ Τιντορέττο τὴ δουλειά· ἐνῶ οἱ ὑπόλοιποι ζωγράφοι, ἀνάμεσά τους κι ὁ Βερονέζε, ἔστειλαν γιὰ τὸ διαγωνισμὸ ἕνα ἁπλὸ σχέδιο, ὁ Τιντορέττο παρουσίασε τὸν πίνακά του τελειωμένο, τὸν τοποθέτησε στὴ θέση του, καὶ τὸν δώρισε μὲ εὐλάβεια στὸν Ἅγιο. Ἡ πράξη του βέβαια προκάλεσε ἀγανάκτηση, καὶ μάλιστα κάποιος Τζάνι δήλωσε ὅτι ἦταν ἕτοιμος νὰ πληρώσῃ 15 δουκάτα γιὰ νὰ μὴν ἀναθέσουν στὸν Τιντορέττο τὸ ἔργο, ἐκεῖνος ὅμως εἶχε πετύχει τὸ σκοπό του. Ἀπὸ δῶ κι ἐμπρὸς θὰ ἐργαστῆ, πάνω ἀπὸ εἴκοσι χρόνια συνέχεια, γιὰ τὴν Ἀδελφότητα αὐτή, ποὺ εἶχε ἱδρυθῆ στὰ 1478, τὴν ἀποτελοῦσαν μοναχοὶ ποὺ εἶχαν ἀφιερώσει τὴ ζωή τους σὲ φιλανθρωπικὰ ἔργα, καὶ ἡ Σχολὴ (Scuola) — τὸ μέγαρο ποὺ ἦταν ἡ ἕδρα της — εἶχε χτιστῆ τὸ δέκατο ἕκτο αἰώνα.

Τὰ ζωγραφικὰ ἔργα τῆς Σχολῆς τοῦ Ἁγίου Ρόκκου θὰ ἀποτελέσουν τὸ ἀξιολογώτερο μέρος τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ Τιντορέττο: πάνω ἀπὸ πενήντα πίνακες, οἱ περισσότεροι σὲ μεγάλες διαστάσεις. Γιὰ τὸ γιγάντειο αὐτὸ ἔργο τοῦ πρόσφεραν ἕνα ἰσόβιο συμβόλαιο μὲ ἑκατὸ δουκάτα τὸ χρόνο. Ὁ Τιντορέττο ἐργάστηκε μὲ ζῆλο. Στὰ 1566 ἀποτέλειωσε τὴ διακόσμηση τῆς αἴθουσας τοῦ Ξενώνα τῆς Σχολῆς καὶ στὰ 1567 δυὸ πίνακες γιὰ τὴν ἐκκλησία (ὁ Ἅγιος Ρόκκος θεραπεύει τοὺς ἀρρώστους καὶ ὁ Ἅγιος Ρόκκος μὲ τὰ θηρία στὴν ἔρημο). *Ἀκόμα καὶ ὅταν εἶχε συμπληρώσει τὸ ἔργο του ἐξακολούθησε νὰ παίρνῃ γιὰ ἀρκετὸ χρονικὸ διάστημα τὸ ἐτήσιο εἰσόδημά του, πράγμα ποὺ τὸν ἔκανε νὰ ἀστειεύεται λέγοντας: «Ἐπιθυμῶ νὰ ζήσω ἀκόμα γιὰ χίλια δουκάτα ζωῆς». Ὁ Βαζάρι ἀναφέρει ὅτι στὰ 1566 ἔγινε καὶ μέλος τῆς Ἀκαδημίας Σχεδίου τῆς Φλωρεντίας μαζὶ μὲ τὸν Παλλάντιο, τὸν Σαλβιάτι καὶ τὸν Τισιανό.*

Ἡ Δευτέρα Παρουσία *ποὺ ζωγράφισε γιὰ τὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων καὶ καταστράφηκε σὲ μιὰ πυρκαϊά, ἡ* Σταύρωση *τοῦ Ἁγίου Κασσιανοῦ, σχέδια γιὰ τὰ μωσαϊκὰ τοῦ Ἁγίου Μάρκου: οἱ παραγγελίες συνεχίζονταν, ταυτόχρονα μὲ τὴ διακόσμηση τοῦ Ξενώνα τῆς Σχολῆς τοῦ Ἁγίου Ρόκκου καὶ τῆς ἐπάνω αἴθουσας. Ἡ τελευταία ἄρχισε στὰ 1574 καὶ συνεχίστηκε ὥς τὰ 1581, μὲ παράδοση τριῶν πινάκων τὸ χρόνο.*

Ἀπὸ τὸ 1583 ὥς τὸ 1587 ὁ Τιντορέττο ἀποτέλειωσε τὴ διακόσμηση τῆς αἴθουσας τοῦ ἰσογείου. Ταυτόχρονα πῆρε σημαντικὲς παραγγελίες γιὰ τὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων: ἀπὸ τὸ 1578 ὥς τὸ 1581 φιλοτέχνησε τὶς Ἀλληγορίες *τοῦ προθαλάμου, ἀπὸ τὸ 1581 ὥς τὸ 1584 διακόσμησε τὴν «Αἴθουσα τοῦ Κολλεγίου» (τῶν ἐπισήμων ἀκροάσεων) καὶ ἀπὸ τὸ 1584 ὥς τὸ 1587 ζωγράφισε τὴν* Κατάληψη τῆς Ζάρας. *Στὰ 1588, ἀφοῦ ἀνέλαβε, μετὰ ἀπὸ πολλὰ ἐμπόδια, νὰ ζωγραφίσῃ τὸν* Παράδεισο, *ἄρχισε τὸ ἔργο μὲ τὴ βοήθεια πολυάριθμων μαθητῶν του· ἀνάμεσά τους ἦταν καὶ τὰ παιδιά του, ἡ Μαριέττα καὶ ὁ Ντομένικο. Ἂν καὶ ἦταν ἑβδομήντα χρονῶν, ἔπαιρνε ἀκόμα πολλὲς παραγγελίες ἀπὸ ἐκκλησίες καὶ ἰδιῶτες.*

Στὰ 1594 ζωγράφισε τὴν Ἀποκαθήλωση *γιὰ τὸ παρεκκλήσιο τῶν Νεκρῶν τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο Ματζόρε καὶ ἀπέδειξε πώς, παρ' ὅλα τὰ γηρατειά του, «τὸ πινέλο του δὲν ἔχασε αὐτὴ τὴν ἀρετὴ ποὺ κάνει τόσα θαύματα», ὅπως ἔγραψε ὁ Ριντόλφι.*

Ὁ θάνατος τὸν βρῆκε στὶς 31 Μαΐου 1594, σὲ πλήρη καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα. Τὸν ἔθαψαν στὴν ἐκκλησία Μαντόννα ντέλλ' Ὄρτο τῆς ἐνορίας του, δίπλα στὴ Μαριέττα, τὴν ἀγαπημένη του κόρη, ποὺ εἶχε πεθάνει τρία χρόνια νωρίτερα. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἐκκλησία βλέπει κανεὶς σήμερα τὸ θαυμάσιο πίνακά του, τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου, *ὅπου συναγωνίζεται τὸν Τισιανό.*

Ἡ διαθήκη του ἀποκαλύπτει ὅλη του τὴν ἀγωνία γιὰ τὴν τύχη τῶν μισοτελειωμένων ἔργων ποὺ ἄφηνε πίσω του.

Τὸ φῶς πρωταρχικὸ στοιχεῖο στὴν ὁραματικὴ φαντασία τοῦ Τιντορέττο

ΠΑΡ' ΟΛΗ τὴν ἀφθονία τῶν κειμένων πάνω στὸ θέμα αὐτό, μπορεῖ κανεὶς νὰ πῆ πὼς μέχρι σήμερα ἡ μορφὴ τοῦ Τιντορέττο δὲ βρῆκε τὸν κριτικὸ ὁρισμό της, μιὰ καὶ οἱ γνῶμες ποὺ διατυπώθηκαν γιὰ τὴν ἀξία τῶν «ὡραίων εὑρημάτων» του ἀλληλοσυγκρούονται. Ἐδῶ δὲν ἔχουμε σκοπὸ νὰ λύσουμε αὐτὸ τὸ πρόβλημα, κι ἀκόμα λιγότερο νὰ παρουσιάσουμε τὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ μιὰ καινούρια ἄποψη· θὰ ἐκθέσουμε μονάχα μὲ σαφήνεια τὴν πορεία τῆς τεχνοτροπίας του, προσπαθώντας νὰ ἐξηγήσουμε τὴν καλλιτεχνική του ἐξέλιξη.

Ὁ Ριντόλφι ἀναφέρει πὼς στὴν ἀρχὴ ὁ Τιντορέττο πῆγε στὸ ἐργαστήρι τοῦ Τισιανοῦ, ποὺ ὅμως ζήλεψε τὴ δεξιοτεχνία τοῦ νεαροῦ μαθητῆ του καὶ τὸν ἔδιωξε ἀπὸ τὸν κύκλο του. Τὴν ἱστορία τοῦ Βενετσιάνου βιογράφου μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν πιστέψη ἢ ὄχι, ἕνα ὅμως εἶναι βέβαιο, ὅτι στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Τιντορέττο, ποὺ χρονολογοῦνται γύρω στὰ 1540, δὲν ὑπάρχει κανένας τόνος ἀπὸ τὸν παλλόμενο λυρισμὸ τοῦ Τισιανοῦ. Οἱ ἅγιοι ποὺ περιστοιχίζουν τὴν Παναγία στὴν *Ἱερὴ Συνομιλία* τῆς συλλογῆς Wildenstein, π.χ., παρουσιάζουν στοιχεῖα ἀπὸ τὴ ρωμαλέα πυκνότητα τοῦ Πορντενόνε ἢ τὴν ἀφηγηματικὴ χάρη τοῦ Μπονιφάτσιο, δύο καλλιτεχνῶν ποὺ μαζὶ μὲ τὸν Σκιαβόνε καὶ τὸν Σανσοβίνο συνέβαλαν οὐσιαστικὰ στὴν καλλιτεχνικὴ διαμόρφωση τοῦ Τιντορέττο — ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὶς τελευταῖες μελέτες (Κολέττι, Λόνγκι, Παλλουκκίνι) — ποὺ ἡ ἄμεση σχέση της μὲ τὴ Φλωρεντία εἶναι φανερή.

Μὲ καθυστέρηση πάνω ἀπὸ εἴκοσι χρόνια ἡ ἴδια ἡ Βενετία ἀποδέχτηκε τὸν τοσκανο-ρωμαϊκὸ μανιερισμό, ποὺ γύρω στὰ 1540 ἐπηρέασε καὶ τὸν ἴδιο τὸν Τισιανό· αὐτὸς ὅμως μπόρεσε ν' ἀντιδράση ἀμέσως καὶ νὰ ξεπεράση μὲ λυσσαλέα ὁρμὴ τὴ δύσκολη αὐτὴ στιγμή· ἀντίθετα, καλλιτέχνες μὲ λιγότερο δυνατὴ προσωπικότητα, ὅπως ὁ Μπονιφάτσιο κι ὁ Σκιαβόνε, υἱοθέτησαν τὶς «μορφολογικὲς κομψότητες» — ποὺ γιὰ τὸν ἕναν προέρχονταν ἀπὸ τὴ Ρώμη καὶ γιὰ τὸν ἄλλον ἀπὸ τὴν Πάρμα — καὶ συνδέοντάς τις μὲ τοὺς βενετσιάνικους χρωματικοὺς τρόπους δημιούργησαν ἕνα μορφωτικὸ περιβάλλον κατάλληλο γιὰ τὸ νεαρὸ Τιντορέττο. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἀκόμα φαίνεται ὅτι ὁ καλλιτέχνης κινήθηκε μὲ εὐχέρεια σ' αὐτὸ τὸ κλίμα· κατασκεύαζε μιὰ - μιὰ τὶς μορφές του, τὶς ὅριζε μέσα σ' ἕνα σχῆμα εὐγενικὸ καὶ σταθερό, τὶς ἰσορροποῦσε σὲ στάσεις μανιεριστικές, τὶς ἔντυνε μὲ πολυτελῆ ὑφάσματα, πρὶν τὶς κινήση. Τὸ διαπιστώνουμε στὶς κασέλες (cassoni) τῆς Βιέννης (ποὺ ἄλλωστε προηγουμένως τὶς ἀπέδιδαν στὸν Σκιαβόνε), καθὼς καὶ στὴ *Μοιχαλίδα* τῆς Δρέσδης.

ΣΤΑ ΤΡΙΑ ἔργα ποὺ ἀναφέραμε ὡς τώρα καὶ ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ 1540 ὡς τὸ 1547, μιὰ κυκλικὴ κίνηση συστρέφει τὶς μορφές, δίνει τὸν κυματισμὸ στὴ σύνθεση, ἐλαφρύνει τὰ σχήματα, ἐξογκώνοντάς τα. Ἀκόμα, ἐνῶ στὰ πρῶτα του ἔργα τὸ φῶς ἀποκάλυπτε μονάχα τοὺς χρωματικούς του τόνους, τώρα παίρνει μιὰ αὐξανόμενη σημασία καὶ γίνεται ἕνα στοιχεῖο σχεδὸν θεμελιακό, ποὺ ὑποβάλλει καὶ δημιουργεῖ τὴν κίνηση. Ὁ Τιντορέττο, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτό, θὰ ἐπιδιώξη ἀδιάκοπα μιὰ ὁλοένα ταχύτερη καὶ ζωντανότερη δράση.

Στὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο* τοῦ Σὰν Μαρκουόλα, τοῦ 1547, ἡ δραματικὴ σημασία τοῦ εὐαγγελικοῦ ἐπεισοδίου ἔχει τονιστῆ μὲ τὶς ἀκτίνες τοῦ φωτὸς ποὺ ἀκολουθοῦν τὰ περιγράμματα, κάνουν ἀνάγλυφα τὰ σχήματα, ἀναμιγνύουν τὰ ὑφάσματα, ὑποδεικνύουν μὲ τὶς φωτεινὲς ἀντιστίξεις τῶν φωτοστεφάνων τὶς βασικὲς γραμμὲς τῆς σκηνῆς, προσδιορίζοντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴ δυναμικὴ ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας. Ἀπρόβλεπτες κινήσεις, ἀναλαμπές, ἡ ταραγμένη ἐξέλιξη γεγονότων, ἀποτελοῦν ἐπίσης τὸ ὑλικὸ στὸ *Θαῦμα τοῦ Ἁγίου Μάρκου* (Βενετία, Ἀκαδημία), χρονολογημένο μὲ βεβαιότητα στὰ 1548 χάρη σὲ μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ Ἀρετίνο. Τὸ καθετὶ εἶναι κατασκευασμένο, ἢ καλύτερα «στημένο» (Λόνγκι), μὲ τὴ βοήθεια φωτεινῶν λάμψεων. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν καινοτομία τῆς βιαστικῆς καὶ περιστροφικῆς κίνησης, ὑπάρχει στὶς δυὸ αὐτὲς συνθέσεις ἕνα στοιχεῖο πιὸ κοντὰ στὴ φλωρεντινὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ ὁτιδήποτε μπόρεσε νὰ φτάση ὁ Τιντορέττο χρησιμοποιώντας τὸ ἥρεμο σχέδιο τῶν



2

1 - *Σπουδὴ ἑνὸς προπλάσματος τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου γιὰ τὸ ἄγαλμα τοῦ Τζουλιάνο τῶν Μεδίκων*, Ὀξφόρδη, Βιβλιοθήκη τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Χριστοῦ.

2 - *Γυναικεία μορφή*, σπουδὴ γιὰ τὴ *Σταύρωση τοῦ Ἁγίου Ρόκκου*, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι, Τμῆμα Σχεδίων καὶ Χαρακτικῶν.

3 - *Τοξότης*, σπουδὴ γιὰ τὴν *Κατάληψη τῆς Ζάρας*, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι, Τμῆμα Σχεδίων καὶ Χαρακτικῶν.

4 - *Γυναίκα ὄρθια*, Φλωρεντία, Πινακοθήκη Οὐφφίτσι, Τμῆμα Σχεδίων καὶ Χαρακτικῶν.

Βενετῶν. Σχετικὰ μὲ τὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο* τοῦ Σὰν Μαρκουόλα, ὁ Λόνγκι ἔγραψε γιὰ κάποια ἐπίδραση τοῦ Σανσοβίνο ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὸ «λεόντειο» τύπο τῶν Ἀποστόλων, τὴν ὁρμητικὴ διάταξη τῶν προσώπων. Τὸ ἔργο θεωρήθηκε ἀπὸ τοὺς κριτικοὺς σὰν ἡ πιὸ ὑψηλὴ ἔκφραση τῆς μιχαηλαγγελικῆς ἐπίδρασης (Μπέρκεν) ἀπὸ τὴ μιά, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τῆς «χρωματικῆς-πλαστικῆς» ἰσορροπίας (Κολέττι), δηλαδὴ σχεδὸν ἡ ζωγραφικὴ ἀπόδοση τῆς ἐπιγραφῆς πού, ἂν πιστέψουμε τὸν Ριντόλφι, ὑπῆρχε στὴν εἴσοδο τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Τιντορέττο: «Τὸ σχέδιο τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου καὶ τὸ χρῶμα τοῦ Τισιανοῦ». Ὁ πίνακας αὐτὸς θὰ ἔπρεπε νὰ βάλη ἕνα τέλος στὶς διαμάχες ποὺ ἔφερναν ἀντιμέτωπους ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τοὺς θεωρητικούς, ποὺ ὑποστήριζαν τὴ φλωρεντινὴ παράδοση τοῦ σχεδίου, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ὅσους ὑποστήριζαν τὴ βενετσιάνικη χρωματικὴ παράδοση. Σχετικὰ μὲ τὸ χρῶμα ἔχουμε ἤδη ἀναφέρει πόσο μακριὰ ἀπὸ τὸν Τισιανὸ εἶναι οἱ λαμπεροὶ τόνοι τοῦ Τιντορέττο, οἱ ὑποταγμένοι στὴν ἐκφραστικότητα τοῦ φωτός. Ὅσο γιὰ τὸ σχέδιο, δὲν μποροῦμε νὰ ἀρνηθοῦμε κάποια ἐπίδραση τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου. Οἱ μορφὲς ἀναδιπλώνονται καὶ γίνονται ἀνάγλυφες καὶ στέρεες σὰν ἀγάλματα, ἡ προοπτικὴ γίνεται πολυπλοκώτερη, τὸ σχέδιο εἶναι πιὸ φανερό. Τόσο ὁ Ριντόλφι ὅσο καὶ ὁ Μποσκίνι βεβαιώνουν ὅτι ὁ Τιντορέττο εἶχε ἐμβαθύνει στὴ μελέτη τῆς τοσκανικῆς γλυπτικῆς, καὶ εἰδικὰ στὰ γύψινα καλούπια ἀπὸ τὰ ἀγάλματα τοῦ Νέου Σκευοφυλακίου ποὺ ἔστειλε γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ στὴ Βενετία ὁ Ντανιέλε ντὰ Βολτέρρα. Ἀλλὰ ἀποδείχτηκε (Χάντελν, Κολέττι) ὅτι τὰ καλούπια δὲν ἔφτασαν στὸ ἐργαστήρι τοῦ Τιντορέττο παρὰ μονάχα στὰ 1557. Πρὶν ἀπ' τὴ χρονολογία αὐτὴ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος εἶχε γίνει κιόλας γνωστὸς στὴ Βενετία ἀπὸ τὸν Σανσοβίνο, ποὺ κατοικοῦσε ἐκεῖ ἀπὸ τὸ 1527, ἀπὸ τὸν Σεμπαστιάνο ντὲλ Πιόμπο, ποὺ πήγαινε συχνὰ στὴ Βενετία ἐπιστρέφοντας ἀπὸ τὴ Ρώμη, ἀπὸ τὸν Βαζάρι καὶ τὸν Σαλβιάτι, ποὺ πῆγαν στὴ Βενετία γιὰ μιὰ σύντομη ἐπίσκεψη γύρω στὰ 1540. Ἀπ' ὅλους αὐτοὺς ὁ Τιντορέττο, ποὺ ἦταν πάντα σὲ ἐπιφυλακή, εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ ἐνημερώνεται γιὰ τὶς καινοτομίες ποὺ ἐμφανίζονταν στὴν Τοσκάνη καὶ στὴ Ρώμη καὶ νὰ συμπληρώνη ἔτσι τὴν καλλιτεχνική του παιδεία.

ΣΤΑ 1553 ὁ Βερονέζε ἔφτασε στὴ Βενετία μὲ τὴ σημαντικὴ ἀποστολὴ νὰ διακοσμήση δυὸ αἴθουσες στὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων: τὴν αἴθουσα τοῦ Συμβουλίου τῶν Δέκα καὶ τὴν αἴθουσα τῶν Τριῶν Ἀρχηγῶν. Χωρὶς ἀμφιβολία τὸ νέο ἄνοιγμα τοῦ ὁρίζοντα, ἡ τολμηρὴ σκηνογραφία, ἡ ἁγνότητα τοῦ παλλόμενου ἀπὸ τὸ φῶς χρώματος, ἡ διαύγειά του, κίνησαν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Γιάκοπο, ποὺ ἦταν πάντα ἕτοιμος γιὰ καινούρια πράγματα. Ἔτσι, μὲ τὸν *Ἅγιο Γεώργιο* τοῦ Λονδίνου, πλησιάζει πρὸς τὸν Βερονέζε, ἀλλὰ μεταβάλλει τὴν «ἀντάξια ἑνὸς Φειδία» (Λόνγκι) γαλήνη τοῦ Βερονέζε σὲ μιὰ στροβιλιζόμενη ἀνάταση τοῦ φωτός, σὲ μιὰ χρυσίζουσα ἔκλαμψη κύκλων ποὺ ἀγκαλιάζουν τὸ δράκοντα, τὸν Ἅγιο καὶ τὸν οὐρανό, τὸ χαραγμένο ἀπὸ ἀστραπές.

Μιὰ πλατύτερη πνοὴ στὴ σύνθεση, κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὴ σκηνὴ χαρακτηρίζουν τοὺς πίνακες ποὺ σώζονται ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς Σχολῆς τῆς Ἁγίας Τριάδας (1553). Τὸ τοπίο σιγὰ-σιγὰ περιορίζεται στὸ ρόλο ἑνὸς «φωτιστικοῦ» σχολίου, ἐνῶ οἱ μορφὲς δὲν ἔχουν ἀκόμα χάσει τὴ λαμπερὴ στρογγυλάδα τους. Ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ὁ Τιντορέττο δουλεύει κατὰ προτίμηση τὸ γυμνό, μὲ ὁλοένα καὶ δυσκολώτερες προοπτικὲς λύσεις, «στὴ λάμψη μιᾶς λάμπας, ὥστε, μὲ τὶς δυνατὲς σκιὲς ποὺ δημιουργοῦσε ὁ φωτισμὸς αὐτός, ἀπέκτησε ἕναν ἐκφραστικὸ τρόπο βίαιο καὶ τονισμένο» (Ριντόλφι). Ἔπειτα καὶ ἡ ἴδια ἡ ἀνθρώπινη μορφὴ μέσα στὸ τοπίο θὰ χάση σταδιακὰ τὴν πυκνότητά της, ὥσπου νὰ περιοριστῆ σὲ ἕνα σπάθισμα φωτὸς ἢ σὲ μιὰ ἀντίθεση τῶν σκιῶν. Ἡ ἐξέλιξη αὐτὴ τῆς ζωγραφικῆς του γίνεται ὅλο καὶ πιὸ αἰσθητὴ μέσα στὰ ὄμορφα θέματα — τώρα λιγότερο «δραματικὰ» — στὰ ἔργα ποὺ κλιμακώνονται ἀπὸ τὸ 1555 ὡς τὸ 1560: τὴν *Ἀνεύρεση τοῦ Μωυσῆ* τοῦ Πράντο, τὴν *Ἀπελευθέρωση τῆς Ἀρσινόης* τῆς Δρέσδης ἢ τὴ *Σωσάννα στὸ Λουτρὸ* τοῦ Λούβρου. Ὁ κυκλικὸς χορὸς ἀπὸ τὶς νύμφες-ὑπηρέτριες, τὰ λουλούδια, τὰ κοσμήματα τῆς Σωσάννας, ἀκόμα καὶ ἡ γυμνότητά της, δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ προσχήματα γιὰ νὰ τονιστῆ τὸ φῶς. Τὸ ἴδιο καὶ τὸ γλίστρημα τῆς σκούρας ἁλυσίδας: ἔχει σὰ μοναδικὸ σκοπὸ νὰ κάνη πιὸ ἀνάγλυφη τὴ φεγγαρίσια ὠχρότητα τῆς Ἀρσινόης. Τὸ φῶς παίζει καὶ πάλι τὸν πρῶτο ρόλο στὴν *Πιετὰ* τῆς Μπρέρα, ποὺ χρονολογεῖται μὲ ἀκρίβεια στὰ



3



4

1563: ἕνα φῶς ποὺ τονίζει τὸ ἐξαιρετικὰ λευκὸ γυμνὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ καὶ δείχνει τσακισμένους ἀπὸ τὸν πόνο τοὺς θλιμμένους γύρω του. Εἶναι πραγματικὰ ἰδιοφυῆ τὰ εὑρήματα τοῦ Τιντορέττο, ὅσο κι ἂν ἡ κάπως βιαστικὴ ὑλοποίησή τους ἀφήνει νὰ φανῆ τὸ πολύπλοκο σχέδιο περισσότερο ἀπ' ὅ,τι χρειάζεται. Πάντως οἱ συνθέσεις τῆς ἕβδομης δεκαετίας του εἶναι ἴσως τὰ ἔργα του μὲ τὴν ὑψηλότερη ποιότητα, εἴτε ὅταν ἡ φαντασία του πλάθη τοὺς παράξενους κήπους στὰ ἔργα του μὲ τὴ Σωσάννα, εἴτε ὅταν συλλαμβάνη τὴν πολυσύνθετη καὶ τραγικὴ σκηνογραφία γιὰ τοὺς τρεῖς πίνακες τῆς Ἀδελφότητας τοῦ Ἁγίου Μάρκου (τὴν *Ἀνακάλυψη τοῦ Σώματος τοῦ Ἁγίου,* τὴ *Μετακομιδὴ τοῦ Σώματος τοῦ Ἁγίου ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια,* τὸ *Θαῦμα τοῦ Ἁγίου Μάρκου*). Τὸ δράμα ἐδῶ ὑπογραμμίζεται καὶ σχολιάζεται ἀπὸ τὸ φῶς, ὄχι ἀπὸ τὸ πλατύ, ἤρεμο φῶς, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ μυστηριακὴ ἀντανάκλαση ποὺ δημιουργοῦν οἱ δάδες, τὸ ἐκτυφλωτικὸ φωτοστέφανο τοῦ Ἁγίου (στὴν *Ἀνακάλυψη τοῦ Σώματος*), ἀπὸ τὸ ἀπρόβλεπτο ἄνοιγμα ποὺ σχηματίζουν τὰ σύννεφα καὶ ποὺ μετατρέπει τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τοὺς ἀνθρώπους σὲ φωσφορίζοντα φαντάσματα (στὴ *Μετακομιδὴ τοῦ Σώματος τοῦ Ἁγίου Μάρκου ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια*). Ἐδῶ ὅμως, παρ' ὅλο ποὺ θυμίζει θέατρο μὲ μαριονέτες, καθὼς λέει ὁ Ριντόλφι, ἡ ἑνότητα τῆς τεχνοτροπίας, ἡ ἀφηγηματικὴ συνέπεια ποὺ ἐκφράζεται ἀπὸ τὸ ἰδεατὸ φῶς, εἶναι ἀξιοθαύμαστες.

ΟΤΑΝ στὰ 1548 ὁ Τιντορέττο ἐξέθεσε το *Θαῦμα τοῦ Ἁγίου Μάρκου,* τὸ ἔργο θεωρήθηκε ἀμέσως ἀριστούργημα· πραγματικὰ ὁ ζωγράφος δοκίμασε νὰ ἐναρμονίση μέσα ἀπὸ τὶς ἀντιθέσεις τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς τὴν πλαστικὴ δύναμη καὶ τὸ χρῶμα. Ὁ Ἀρετίνο ἐξέφρασε στὸν Τιντορέττο τὸν ἐνθουσιασμό του σχετικὰ μὲ τὸν πίνακα: «... θέαμα περισσότερο ἀληθινὸ παρὰ ζωγραφιστό».

Αὐτὴ ἡ ἑνότητα καὶ ἡ συνέπεια πολὺ γρήγορα μετριάζονται στοὺς πίνακες τῆς ἴδιας ἐποχῆς γιὰ τὴν ἐκκλησία τῆς Μαντόννα ντέλλ' Ὄρτο, τὴ *Δευτέρα Παρουσία* καὶ τὴ *Λατρεία τοῦ χρυσοῦ μόσχου.* Ἂν ὁ Τιντορέττο εἶχε ἐδῶ τὴν πρόθεση, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Κολέττι, νὰ παραστήση ἕνα «παγκόσμιο δράμα», θὰ μποροῦσε νὰ πῆ κανεὶς πὼς τὸ κατόρθωσε, ἀλλὰ τὸ συνέλαβε σὰ μιὰ θεατρικὴ παράσταση, σὰν ἕνα ἔργο μὲ πλούσιο θέαμα γιὰ ἕνα κοινὸ διψασμένο γιὰ ζωηρὲς ἐντυπώσεις. Τὰ νερὰ τοῦ ὁρμητικοῦ ποταμοῦ ξεριζώνουν τὰ δέντρα, παρασέρνουν τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ ζῶα, τραντάζουν τὴ βάρκα τοῦ Χάροντα, ἐνῶ ψηλά, μὲ τὴν ἴδια ὁρμή, ταράσσονται οἱ ἅγιοι, οἱ ὅσιοι, οἱ ἄγγελοι μὲ τὶς τρομπέτες καὶ τὰ σπαθιά.

ΣΤΑ 1564 ὁ Τιντορέττο ἀνέλαβε τὴν κοπιαστικὴ διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Ρόκκου, ποὺ θὰ τὸν ἀπασχολοῦσε, μὲ μικρὲς διακοπές, ὣς τὸ 1587. Μετὰ ἀπὸ τὸν πίνακα γιὰ τὸ διαγωνισμὸ μὲ τὸ *Θρίαμβο τοῦ Ἁγίου* καὶ τὰ ἐλλειψοειδῆ μὲ τὶς *Ἀρετὲς* γιὰ τὴν ἴδια ὀροφή, ἀκολούθησε τὸ ἐπιβλητικὸ ἔργο του ἡ *Σταύρωση,* ὑπογραμμένο καὶ χρονολογημένο στὰ 1565. Μετὰ ἀπὸ τὸ *Γολγοθά,* ποὺ εἶχε ζωγραφίσει γιὰ τὸν Ἅγιο Σεβῆρο, ὁ καλλιτέχνης τώρα εὐρύνει τὴ δραματική του ἔμπνευση. Παρευρισκόμαστε στὴν ἴδια ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ τοῦ μαρτυρίου. Ὁ σταυρὸς γιὰ τὸ Χριστὸ ἔχει κιόλας στηθῆ, ἐνῶ ἑτοιμάζονται μὲ τὰ σκοινιὰ ν' ἀνυψώσουν τὸ σταυρὸ τοῦ δεξιοῦ ληστῆ μὲ τὸ θύμα δεμένο ἐπάνω του· τοῦ ἀριστεροῦ ληστῆ ὁ σταυρὸς βρίσκεται ἀκόμα καταγῆς· βιάζονται νὰ σκάψουν τὸ λάκκο γιὰ νὰ τὸν στήσουν καὶ οἱ δήμιοι ξαπλώνουν τὸ ληστὴ στὰ ξύλα του. Οἱ Ἅγιες Γυναῖκες ἐκφράζουν μὲ τὴ συντριβή τους μιὰ πιὸ ἄμεση συγκίνηση. «Οὔτε ὁ Ριμπέρα», γράφει ὁ Θεόφιλος Γκωτιέ, «οὔτε ὁ Ρέμπραντ, οὔτε ὁ Ζερικώ, οὔτε ὁ Ντελακρουὰ στὰ πιὸ πυρετικὰ κι ἀνήσυχα σχέδιά τους δὲν ἔφτασαν ποτὲ σ' αὐτὴ τὴν παραφορά, σ' αὐτὴ τὴ μανία, σ' αὐτὴ τὴν ἀγριότητα».

Ὁ περίφημος πίνακας *ὁ Χριστὸς μπροστὰ στὸν Πιλάτο* τοῦ Ἁγίου Ρόκκου ὀφείλει τὴ φήμη του στὸ φωτεινὸ ἱμάτιο τοῦ Ἰησοῦ ποὺ ξεχωρίζει ἀπὸ τὰ μουντὰ χρώματα καὶ ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ σκοῦρο κόκκινο ἔνδυμα τοῦ Πιλάτου. Ὁ χῶρος προοδευτικὰ περιορίζεται, τὰ λευκὰ καὶ τὰ μαῦρα σχήματα ξεπετιοῦνται μὲ τὴ ρευστὴ εὐλυγισία γοτθικοῦ ἀραβουργήματος: ἔτσι στὴν *Ἄνοδο στὸ Γολγοθὰ* (ποὺ βρίσκεται ἐπίσης στὸν Ξενώνα τοῦ Ἁγίου Ρόκκου) εἶναι ζήτημα ἂν οἱ τοποθετημένοι

διαγώνια σταυροὶ ἢ ἡ σημαία τοῦ ἔφιππου στρατιώτη δίνουν κάποια ἐντύπωση προοπτικῆς.

Στὰ 1576 ὁ Τιντορέττο ἀρχίζει τὴ διακόσμηση τῆς ἐπάνω αἴθουσας τοῦ Ἁγίου Ρόκκου: ἕνα πραγματικὰ ἐπιβλητικὸ σύνολο πινάκων τοποθετήθηκε τελικὰ στοὺς τοίχους καὶ στὴν ὀροφή. Τὰ ἐπεισόδια ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ τὴν Καινὴ Διαθήκη θὰ ἀντιστοιχοῦσαν ἴσως σ' ἕνα ἀλληγορικὸ θεολογικὸ σχέδιο. Ὁ καλλιτέχνης εἶχε ὑποσχεθῆ στοὺς μοναχοὺς τοῦ Ἁγίου Ρόκκου νὰ παραδίνη τρεῖς πίνακες κάθε χρόνο. Οἱ περίπλοκες προοπτικὲς λύσεις, τὰ κύματα ἀπὸ φῶς, οἱ πάντοτε ὁρμητικὲς κινήσεις εἶναι, ὅπως συνήθως, τὰ θέματα ποὺ ξαναβρίσκουμε στὶς μεγαλόπρεπες αὐτὲς συνθέσεις· δὲ λείπουν ὅμως καὶ τὰ ἰδιοφυῆ εὑρήματα, κυρίως στοὺς πίνακες γιὰ τοὺς τοίχους. Στὴν *Προσκύνηση τῶν Ποιμένων*, π.χ., ἀναγνωρίζουμε τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία· ἡ σκηνὴ χωρίζεται σὲ δυὸ ἐπίπεδα ὅπου τοποθετοῦνται οἱ θεῖες μορφὲς χωριστὰ ἀπὸ τὶς ἀνθρώπινες. Τὸ φῶς ποὺ ἔρχεται ἀναπάντεχα ἀπὸ τὸ κιγκλίδωμα τῆς στέγης ἀποκαλύπτει μὲ μιὰ ὁρμητικότητα ἀστραπῆς τὸ ἀνάγλυφο, καὶ εἶναι ἕτοιμο νὰ σβήση τὴν ἑπόμενη στιγμὴ γιὰ νὰ ξαναπέση ἡ ἀχυροκαλύβα στὸ πιὸ βαθὺ σκοτάδι. Παρ' ὅλη τὴν ἐκφραστικὴ στάση τῶν δυὸ βοσκῶν, ὁ πίνακας ἔχει μεγάλη ἀφηγηματικὴ ἁπλότητα. Θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε πὼς ὁ Τιντορέττο ἔβρισκε εὐχαρίστηση περιγράφοντας λεπτομερειακὰ τὰ πιὸ ταπεινὰ ἀντικείμενα: τὸ καλάθι μὲ τὰ αὐγά, τὴν ἀσυνήθιστη σκάλα, τὰ ἄχυρα ποὺ ξεφεύγουν ἀπὸ τὴ σανίδα ποὺ βρίσκεται μπροστὰ στὸ τζάκι. Εἶναι πιθανὸν ἡ εὐγένεια τοῦ Μπασσάνο στὴν ἀπόδοση τῆς ἀγροτικῆς πραγματικότητας νὰ ἔκανε τὸν Τιντορέττο νὰ ἐλαττώση τὴν ὁρμητικότητά του, τουλάχιστον ὅταν τὸ θέμα τὸ ἐπέτρεπε. Καὶ στὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο* τοῦ Ἁγίου Ρόκκου τὸ πλακόστρωτο, τὰ φροῦτα στὸ πρῶτο πλάνο, τὸ χαριτωμένο σκυλάκι, θυμίζουν τὸν Μπασσάνο, καθὼς καὶ τὸν Βερονέζε, ἂν καὶ ἔχουν μεταμορφωθῆ ἀπὸ τὸ χαρακτηριστικὸ φωτισμὸ τοῦ Τιντορέττο ποὺ δυναμώνει τὶς σκιές. Οἱ στιγμὲς αὐτὲς τῆς ἥμερης ἀφηγηματικότητας εἶναι πολὺ σπάνιες· μὲ τὴ *Βάπτιση τοῦ Χριστοῦ* καὶ τὴν *Προσευχὴ στὸ Ὄρος τῶν Ἐλαιῶν* ἐπιστρέφουμε στὴ γνωστὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ δαιμονικοῦ θορύβου καὶ τῶν φωτεινῶν φαντασμάτων. Στὰ ἔργα αὐτὰ ὁλόκληρος ὁ χῶρος βυθίζεται στὸ σκοτάδι καὶ ὁ Χριστὸς ποὺ κλαίει καὶ προσεύχεται στὸ κέντρο τοῦ πίνακα φαίνεται σὰ νὰ αἰωρῆται μὲ κάποιο μαγικὸ τρόπο.

ΣΤΑ 1578 ὁ Τιντορέττο ἀναλαμβάνει νὰ ζωγραφίση τέσσερεις πίνακες γιὰ τὸν προθάλαμο τοῦ Παλατιοῦ τῶν Δόγηδων, ποὺ ἀπὸ τὸ 1713 ἔχουν τοποθετηθῆ στὴν Αἴθουσα τοῦ Ἀντικολλεγίου (τῆς ἀναμονῆς). Ἕνα χρόνο πρὶν ὁ Βερονέζε εἶχε τελειώσει τὶς *Ἀλληγορίες* γιὰ τὴν Αἴθουσα τοῦ Κολλεγίου, κι ὁ Τιντορέττο ἀσφαλῶς θὰ τοὺς εἶχε ρίξει μιὰ ματιά, ἔστω καὶ βιαστική· ἴσως γι' αὐτὸ στὰ τέσσερα ἐπεισόδια ἐγκατέλειψε τὸν κατάλληλο γιὰ νυχτερινὰ ὁράματα φωτισμὸ κι ἄφησε τὰ γυμνά του στὸ ὕπαιθρο καὶ στὸ φῶς.

Τὸ θέμα τοῦ *Σιδηρουργείου τοῦ Ἡφαίστου*, σύμβολο τῆς ἑνότητας τῶν γερουσιαστῶν τῆς Βενετίας, ὁ Τιντορέττο τὸ δούλεψε μὲ πολὺ τονισμένες ἀντιστίξεις τοῦ φωτὸς καὶ τὸ τοποθέτησε μέσα σὲ μιὰ φωτεινὴ κοιλότητα βράχου λουσμένη ἀπὸ τὶς λάμψεις τοῦ οὐρανοῦ. Ἡ ἔνταση τοῦ φωτὸς δίνει ρώμη στὰ ἀνδρικὰ σώματα, οἱ μυῶνες ἐπιμηκύνονται καὶ μεταμορφώνονται καθὼς προσαρμόζονται στὸ συνθετικὸ ρυθμό. Ἀτενίζοντας αὐτὸ τὸν πίνακα δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ μὴ σκεφθῆ μὲ κάποια νοσταλγία τὴν ἡλιακὴ φωτεινότητα τῶν *Ἀρετῶν* τοῦ Βερονέζε, τοὺς λαμπροὺς τόνους ποὺ ἐκφράζουν τὰ κίτρινα, τὰ ρόδινα, τὰ γαλάζια, ἄλλοτε καθαροὺς καὶ κοφτούς, ἄλλοτε ἀνακατεμένους σὲ πολύτιμους χρωματισμοὺς ἰάσπιδος. Ἡ διακόσμηση τῆς αἴθουσας τοῦ ἰσογείου τοῦ Ἁγίου Ρόκκου καθὼς καὶ οἱ μεγάλοι πίνακες γιὰ τὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων ἀπορρόφησαν τὸν Τιντορέττο ὣς τὰ ὀγδόντα του χρόνια. Ἔκλεισε ἡ μυθολογικὴ παρένθεση, ἡ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν Βερονέζε, καὶ στὴν τελευταία αἴθουσα τοῦ Ἁγίου Ρόκκου τὸ φῶς δημιουργεῖ ἕνα τοπίο φανταστικὸ καὶ ὑποβλητικό, ἱκανὸ νὰ ἐκφράση τὸ πνεῦμα τῶν πρωταγωνιστῶν Στὴν *Ἁγία Μαρία τὴ Μαγδαληνὴ* καθὼς καὶ στὴν *Ἁγία Μαρία τὴν Αἰγυπτία* ὁ ἥλιος διαποτίζει τὸ πανόραμα σὲ σημεῖο ποὺ νὰ παίζη τὸν ἴδιο ρόλο μὲ τὰ δέντρα, τὸ ποτάμι καὶ τοὺς λόφους. Στὴ *Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο* τὸ ὑγρὸ δάσος φαίνεται νὰ κρύβη χίλιες ἀπειλὲς γιὰ τοὺς τρομαγμένους φυγάδες· ὁ ζωγράφος δίνει μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴν αἴσθηση τῆς ἀτμόσφαιρας.

Στὸν *Εὐαγγελισμὸ* (ἰσόγειο) κυριαρχεῖ καὶ πάλι ὁ ὁρμητικὸς πάταγος: ὁ ἄγγελος, ποὺ τὸν ἀκολουθοῦν ἕνα σύννεφο ἀγγελάκια, μπαίνει στὸ δωμάτιο γκρεμίζοντας τὸν τοῖχο, καὶ ἡ Παρθένος, τρομαγμένη, ὅπως εἶναι φυσικό, ἀφήνει νὰ τῆς πέση τὸ βιβλίο. Φέρνει κανεὶς στὸ νοῦ του τὶς ποιητικὲς ἑρμηνεῖες τοῦ ἴδιου θέματος ἀπὸ τόσους ζωγράφους τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης, ὅπως, π.χ., ἀπὸ τὸν Λουντοβίκο Καρράτσι, ποὺ ἀπέδωσε σχεδὸν ψιθυριστά, μέσα στὴ μοναστηριακὴ σκηνὴ τοῦ μικροῦ ἁπλοῦ δωματίου, τὸ χαιρετισμὸ τοῦ ἀγγέλου.

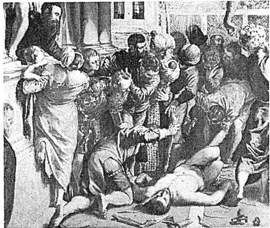
ΜΟΛΙΣ τελείωσε τὴ διακόσμηση τοῦ Ἁγίου Ρόκκου καὶ τοὺς μεγάλους πίνακες τοῦ Παλατιοῦ τῶν Δόγηδων (ἀνάμεσά τους τὴν *Κατάληψη τῆς Ζάρας*, τὴ *Μάχη τοῦ Σαλβόρε*, τὸν *Παράδεισο*) ὁ Τιντορέττο δέχτηκε, παρ' ὅλη τὴν προχωρημένη ἡλικία του, νὰ ζωγραφίση δυὸ πίνακες γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο Ματζόρε: τὴ *Συλλογὴ τοῦ μάννα* καὶ τὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο*. Στὶς δυὸ αὐτὲς συνθέσεις νομίζει κανεὶς πὼς διακρίνει κάποια ἀνάκληση ἐπεισοδίων σὲ τόνο ἐλάσσονα, ποὺ συχνὰ στάθηκαν θέματα τοῦ Μπασσάνο στὶς ἀγροτικὲς ἐμπνεύσεις του. Οἱ πλύστρες, τὸ ἀγόρι ποὺ δένει τὸ γάιδαρό του στὸ φοίνικα, ἡ ἀγροτικὴ παρεμβολὴ μὲ τὸ μαγκάνι τοῦ πηγαδιοῦ ἐναλλάσσονται μέσα στὸν πίνακα τῆς *Συλλογῆς τοῦ μάννα* μὲ τὰ πλήθη ποὺ κινοῦνται ἀνήσυχα. Στὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο* ὁ λαμπρὸς φωτοστέφανος τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ τὸ πιὸ ταπεινὸ λυχνάρι, μαζὶ μὲ τὸ πέταγμα τῶν ἀγγέλων ποὺ φωσφορίζουν, φωτίζουν σκηνὲς ἀπὸ τὴν καθημερινὴ πραγματικότητα, ὅπως ἡ γονατιστὴ ὑπηρέτρια, τὸ γατὶ ποὺ εἶναι ἕτοιμο νὰ καταβροχθίση τὸ κομμάτι τοῦ φαγητοῦ του, τὰ πιατικὰ ποὺ μαζεύτηκαν στὸ τραπέζι καὶ στὰ καθίσματα. Κάνοντας ἔτσι νὰ συνυπάρχουν τὸ ὅραμα καὶ οἱ δειλὲς καὶ ἀκαθόριστες ἀναφορὲς μιᾶς πραγματικότητας ποὺ ἀποδίδεται πάντα μὲ τὸ ἐξωπραγματικὸ καὶ φανταστικὸ φῶς, ὁ Γιάκοπο Τιντορέττο τερμάτισε τὴ μακριὰ καὶ πολύμοχθη ζωή του.

Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ζωγράφισε ἐπίσης πολυάριθμες προσωπογραφίες, πάντοτε μέσα στοὺς σκοτεινοὺς καὶ θερμοὺς τόνους τοῦ βελούδου, τοποθετώντας βιαστικὲς πινελιὲς στὰ μαλλιά, στὶς ἀραιὲς γενειάδες, στὶς δαντέλες καὶ στὶς γοῦνες τῶν πλούσιων ἐνδυμάτων. Οἱ αὐτοπροσωπογραφίες του μᾶς παρουσιάζουν ἕνα πρόσωπο λιγότερο ἀνήσυχο, ἀλλὰ τὸ ἴδιο στοχαστικὸ μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου. Οἱ προσωπογραφίες τοῦ *Ἀρετίνο* ἢ τοῦ *Γιάκοπο Σοράντσο* (ποὺ πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν, κατὰ τὸν Μπέρενσον, ἀνάμεσα σὲ δυὸ πίνακες τῆς οἰκογένειάς του) εἶναι περίφημες. Ἀλλὰ ἀσφαλῶς ἡ σημαντικότερη προσωπογραφία του εἶναι τοῦ *Ἀνθρώπου μὲ τὴν ἐνδυμασία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου*, τῆς συλλογῆς Κρές, ποὺ παλιότερα τὴν ἀπέδιδαν στὸν Ντόσσο καὶ τοῦ τὴν ἀπέδωσε ὁ Λόνγκι.

Ἀπὸ τοὺς διαδόχους τοῦ Τιντορέττο κανένας δὲ διέθετε τὸ σίγουρο πνεῦμα ποὺ ὁ καλλιτέχνης διατήρησε μέσα σ' ὅλες τὶς ἀναζητήσεις του. Μιὰ τέλεια μεσαιωνικὴ αὐστηρότητα, ἕνα κυκλικὸ σύστημα ποὺ θυμίζει τὸ σύστημα τοῦ Δάντη, ὀργανώνει ἀόρατα καὶ τὶς πιὸ μεγάλες, καὶ τὶς πιὸ ἐλεύθερες συνθέσεις του· νά τί θὰ δώση σὲ κάθε λεπτομέρεια τοῦ ἔργου του αὐτὴ τὴν πληρότητα, καὶ τί ἔδωσε στὸ ἴδιο του τὸ εἶναι τὴν ὁλοκλήρωση.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Μ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

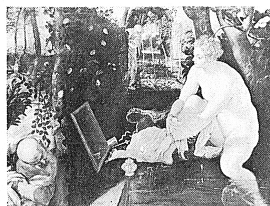
Οἱ πίνακες



I. ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ ἢ Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΝΕΙ ΤΟ ΣΚΛΑΒΟ (415 × 545 ἑκ.). *Βενετία, Πινακοθῆκες τῆς 'Ακαδημίας.* — 'Ο πρῶτος πίνακας ποὺ ζωγράφισε ὁ Τιντορέττο γιὰ τὴν 'Αδελφότητα τοῦ 'Αγίου Μάρκου (1548). 'Εδῶ ὁ ζωγράφος προσθέτει στὴν ἀρχικὴ βενετσιάνικη τεχνοτροπία του στοιχεῖα ἀπὸ τὸ μανιερισμὸ τῆς Τοσκάνης καὶ τῆς Ρώμης.



II - III. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΚΟΝΤΑΣ (157 × 99 ἑκ.). *Λονδίνο, 'Εθνικὴ Πινακοθήκη.* — 'Ο Κολέττι σωστὰ χρονολογεῖ τὸν πίνακα μετὰ τὸ 1553, δηλαδὴ μετὰ τὸν πηγαιμὸ τοῦ Βερονέζε στὴ Βενετία. 'Ωστόσο τὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸν Βερονέζε (ἄνοιγμα τοῦ ὁρίζοντα, χρωματικοὶ τόνοι διάφανοι) ἀποδίδονται ἀπὸ τὸν Τιντορέττο μὲ τὴ συνηθισμένη του βιαστικὴ ἐπεξεργασία.



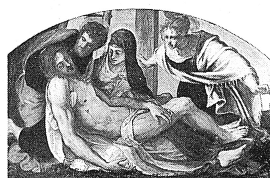
IV. Η ΣΩΣΑΝΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΚΡΙΤΕΣ (193 × 243 ἑκ.). *Βιέννη, Μουσεῖο 'Ιστορίας τῆς Τέχνης.* — Δίκαια θεωρεῖται ἕνα ἀπὸ τὰ ἀξιολογώτερα ἔργα τοῦ Τιντορέττο. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ (1555 - 1560) ἡ σύλληψη τῶν ἔργων τοῦ Τιντορέττο καὶ ἡ πραγματοποίησή τους ἔχουν μεταξύ τους ἀπόλυτη συνέπεια καὶ ἑνότητα. Τὰ λουλούδια καὶ τὰ κοσμήματα προσθέτουν τὸν τόνο τῆς λαμπρότητας.



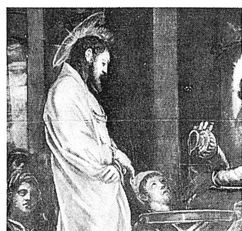
V. Η ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ (405 × 405 ἑκ.). *Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα.* — 'Ο πίνακας ζωγραφίστηκε γιὰ τὴν 'Αδελφότητα τοῦ 'Αγίου Μάρκου. 'Ο "Αγιος Μάρκος, ποὺ στὸν ὑψωμένο του βραχίονα πέφτει ἕνα κοφτὸ φῶς, ὑποδεικνύει τὸ ἴδιο του τὸ σκήνωμα στοὺς θνητούς. Παλλόμενο φῶς διατρέχει τὴ σκηνή, τονίζοντας τὸ δραματικό της χαρακτῆρα.



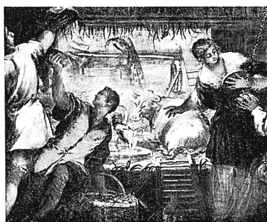
VI. Η ΑΝΑΛΗΨΗ (528 × 325 ἑκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολὴ τοῦ 'Αγίου Ρόκκου.* — 'Ενῶ ὁ ἀνερχόμενος στοὺς οὐρανοὺς Χριστός, περιτριγυρισμένος ἀπὸ ἀγγέλους, ἔχει καθαρὰ προσδιορισμένο σχῆμα, καὶ ἡ μορφή του μεγεθύνεται ἐξαιτίας τῆς κυρίαρχης θέσης του μέσα στὸ ἔργο, οἱ μορφὲς τῶν 'Αποστόλων εἶναι ἀκαθόριστες καὶ ἡ παρουσία τους στὸ ἔργο ἔχει δευτερεύουσα σημασία.



VII. ΠΙΕΤΑ (108 × 170 ἑκ.). *Μιλάνο, Πινακοθήκη Μπρέρα.* — Τὸ ἔργο αὐτὸ χρονολογεῖται στὰ 1563 καὶ ἐπιδιορθώθηκε στὰ 1590 ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Τιντορέττο. Τὸ φῶς ταυτόχρονα δημιουργεῖ καὶ σβήνει τὰ πρόσωπα, καθὼς καὶ τὰ ἀντικείμενα, πλήττει βίαια τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, περνᾶ ἀπὸ τὸν ἕνα πρωταγωνιστὴ στὸν ἄλλο καὶ δίνει τὴν ἰδιαίτερη δραματικὴ ἔνταση στὴ σύνθεση.



VIII. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟΝ ΠΙΛΑΤΟ (522 × 402 ἑκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολὴ τοῦ 'Αγίου Ρόκκου.* — 'Ακριβῶς αὐτὴ ἡ φωτεινή, ἡ σχεδὸν ὑγρὴ λευκότητα τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ, ποὺ ἔρχεται σὲ ἀπόλυτη ἀντίθεση μὲ τὸ γκρίζο περιβάλλον, ἔκανε διάσημη τὴ σύνθεση αὐτὴ τοῦ Τιντορέττο. Τὰ κεφάλια τῶν δύο θεατῶν μόλις διαγράφονται σχηματικὰ πάνω στὸ γκρίζο φόντο.



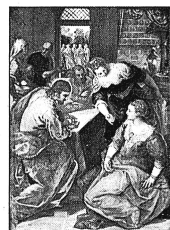
IX. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (542 × 455 ἑκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολὴ τοῦ 'Αγίου Ρόκκου.* — "Ισως τὸ ἴδιο τὸ θέμα ἢ οἱ ἀγροτικὲς σκηνὲς τοῦ Μπασσάνο νὰ ὑπέβαλαν στὸν Τιντορέττο τὴ γαλήνια ἀφηγηματικότητα ποὺ ἐκφράζει αὐτὴ ἡ σύνθεση. Καὶ τὰ πιὸ ταπεινὰ ἀντικείμενα ἔχουν πάρει μιὰ ξεχωριστὴ σημασία μέσα στὴ σκηνή, δίνοντάς της ἕναν τόνο ἁπλὸ καὶ οἰκεῖο.



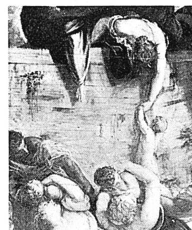
X - XI. Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ (536 × 1224 ἑκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολὴ τοῦ 'Αγίου Ρόκκου.* — 'Ο ἐπιβλητικὸς αὐτὸς πίνακας, ποὺ ἔχει ὑπογραφὴ καὶ χρονολογία (1565), ἀνήκει στὸν πρῶτο κύκλο τῶν ἔργων ποὺ ζωγράφισε ὁ Τιντορέττο γιὰ τὴν 'Αδελφότητα. "Ενα παράφορο πλῆθος κόσμου ἔχει συγκεντρωθῆ στὸ Γολγοθὰ γιὰ νὰ παρακολουθήση τὴ σταύρωση τοῦ 'Ιησοῦ καὶ τῶν ληστῶν.



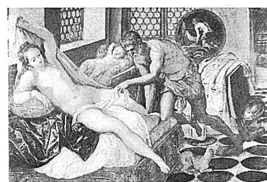
XII. Η ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ. *Οὐάσιγκτον, 'Εθνικὴ Πινακοθήκη.* — Χαρακτηριστικὴ σύνθεση τοῦ Τιντορέττο. Στὸ ἄκουσμα τῆς θείας φωνῆς δὲν πέφτει μόνο ὁ Παῦλος, ἀλλὰ καὶ οἱ στρατιῶτες καὶ οἱ ἱππεῖς γκρεμίζονται μέσα στὸ νερό, τὰ ὅπλα τους κατρακυλοῦν, ἐνῶ ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ συμμετέχουν μ' ἕνα εἶδος κοσμικοῦ κατακλυσμοῦ στὸ ψυχικὸ δράμα τοῦ 'Αγίου.



XIII. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΜΑΡΘΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ (170 × 145 ἑκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη.* — Τὰ τρία κύρια πρόσωπα βρίσκονται στὸ πρῶτο πλάνο· τὰ ὑπόλοιπα ἢ εἶναι στὸ σκοτάδι ἢ μόλις διαγράφονται ἀπὸ τὸ μακρινὸ παλλόμενο φῶς. 'Απὸ τὴν ἄνεση τῆς ἐπεξεργασίας τῶν μορφῶν μποροῦμε νὰ χρονολογήσουμε τὸν πίνακα ἀνάμεσα στὰ 1575 καὶ στὰ 1580.



XIV. Η ΣΦΑΓΗ ΤΩΝ ΝΗΠΙΩΝ (422 × 546 ἑκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολὴ τοῦ 'Αγίου Ρόκκου.* — Σώματα σκοτεινὰ καὶ ἄλλα βυθισμένα στὸ φῶς· ὁλόκληρη ἡ σύνθεση εἶναι μιὰ ἀνήσυχη κίνηση. Μὲ φόντο τὸν τοῖχο, ποὺ εἶναι λερωμένος μὲ γκρίζες σκιές, προβάλλονται λουσμένες ἀπὸ φῶς οἱ μορφὲς τῆς μητέρας καὶ τοῦ παιδιοῦ της, ποὺ ἡ ρωμαϊκὴ καταγωγή τους εἶναι ὁλοφάνερη.



XV. ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΚΑΙ ΗΦΑΙΣΤΟΣ (134 × 198 ἑκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη.* — Τὰ πρόσωπα στὶς συνθέσεις τοῦ Τιντορέττο, καθὼς εἶναι τοποθετημένα σὲ διάφορα ἐπίπεδα καὶ ἐπαναλαμβάνουν τὸ ἕνα τὶς κινήσεις τοῦ ἄλλου, θυμίζουν συχνὰ παιχνίδι μὲ καθρέφτες. 'Εδῶ ἕνας αὐθεντικὸς καθρέφτης δείχνει τὴν κίνηση τοῦ "Ηφαιστου, ἐνῶ τὰ πλακάκια ὁδηγοῦν τὸ βλέμμα στὸν "Αρη.



XVI. Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ (540 × 487 ἑκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Σχολὴ τοῦ 'Αγίου Ρόκκου.* — 'Η δράση ξετυλίγεται στὸ μελαγχολικὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς αἴθουσας ποὺ ἡ πηγὴ τοῦ φειδωλοῦ φωτισμοῦ της εἶναι ἀκαθόριστη· ὁ Τιντορέττο χρησιμοποιεῖ τὸ φωτισμὸ γιὰ νὰ ὑπογραμμίση τὴν παρουσία ἀνθρώπων καὶ πραγμάτων, τὶς διάφορες ψυχικὲς καταστάσεις ποὺ θέλει νὰ ἀποδώση.



XVII. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΡΑΚΟΝΤΑΣ (157 × 99 ἑκ., λεπτομέρεια). *Λονδίνο, 'Εθνικὴ Πινακοθήκη.* — 'Η γυναικεία μορφὴ μὲ τὴν τολμηρὴ κίνηση, ποὺ τονίζεται ἀπὸ τὸ στροβίλισμα τῶν ρούχων, τὸ δέντρο ποὺ φαίνεται ξεριζωμένο ἀπὸ τὰ διαβολικὰ χτυπήματα τοῦ τέρατος, τὸ πτῶμα στὴ μέση τῆς σκηνῆς, δίνουν στὴ σύνθεση ἕνα τραγικὸ καὶ παραισθησιακὸ στοιχεῖο.

I



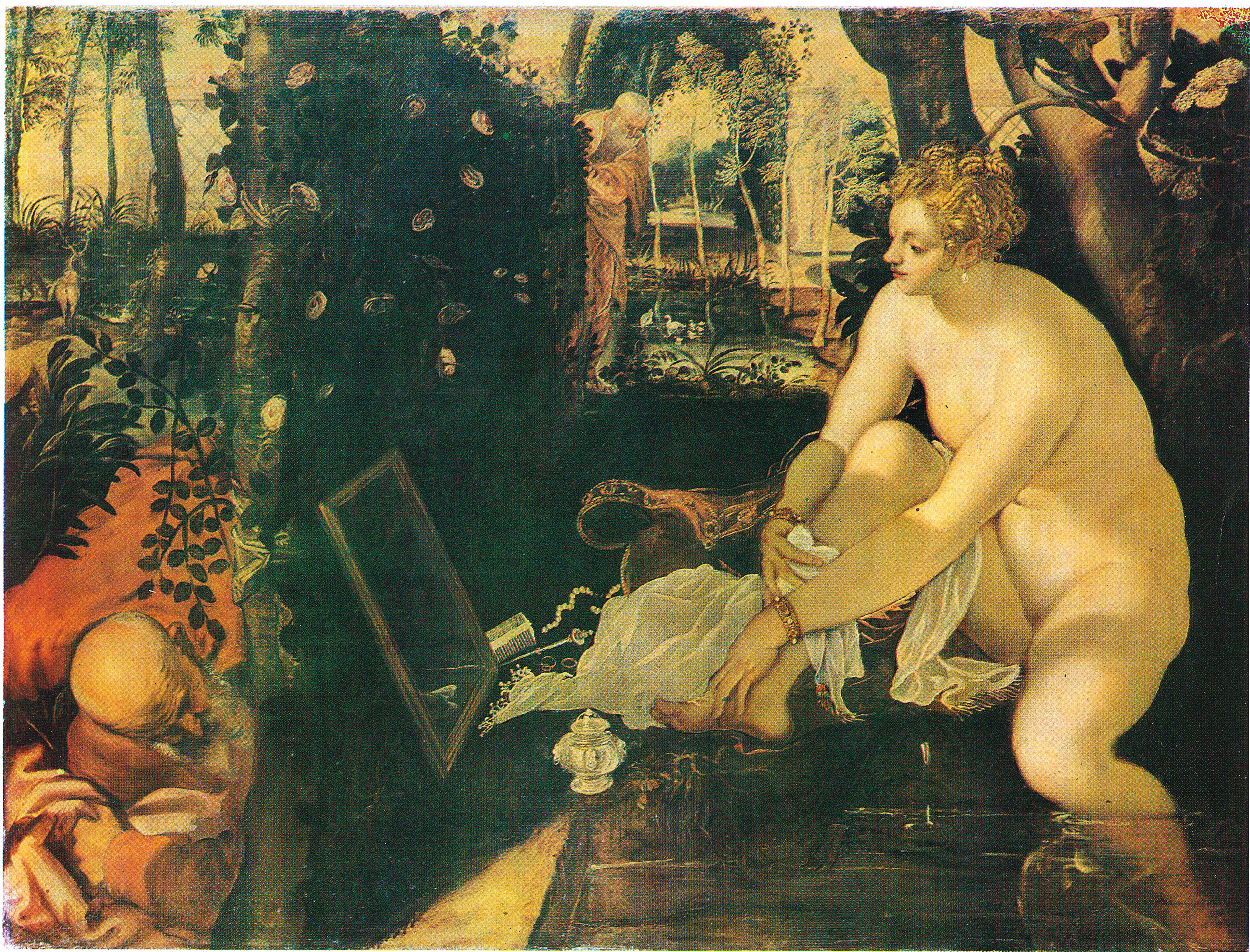


III





IV

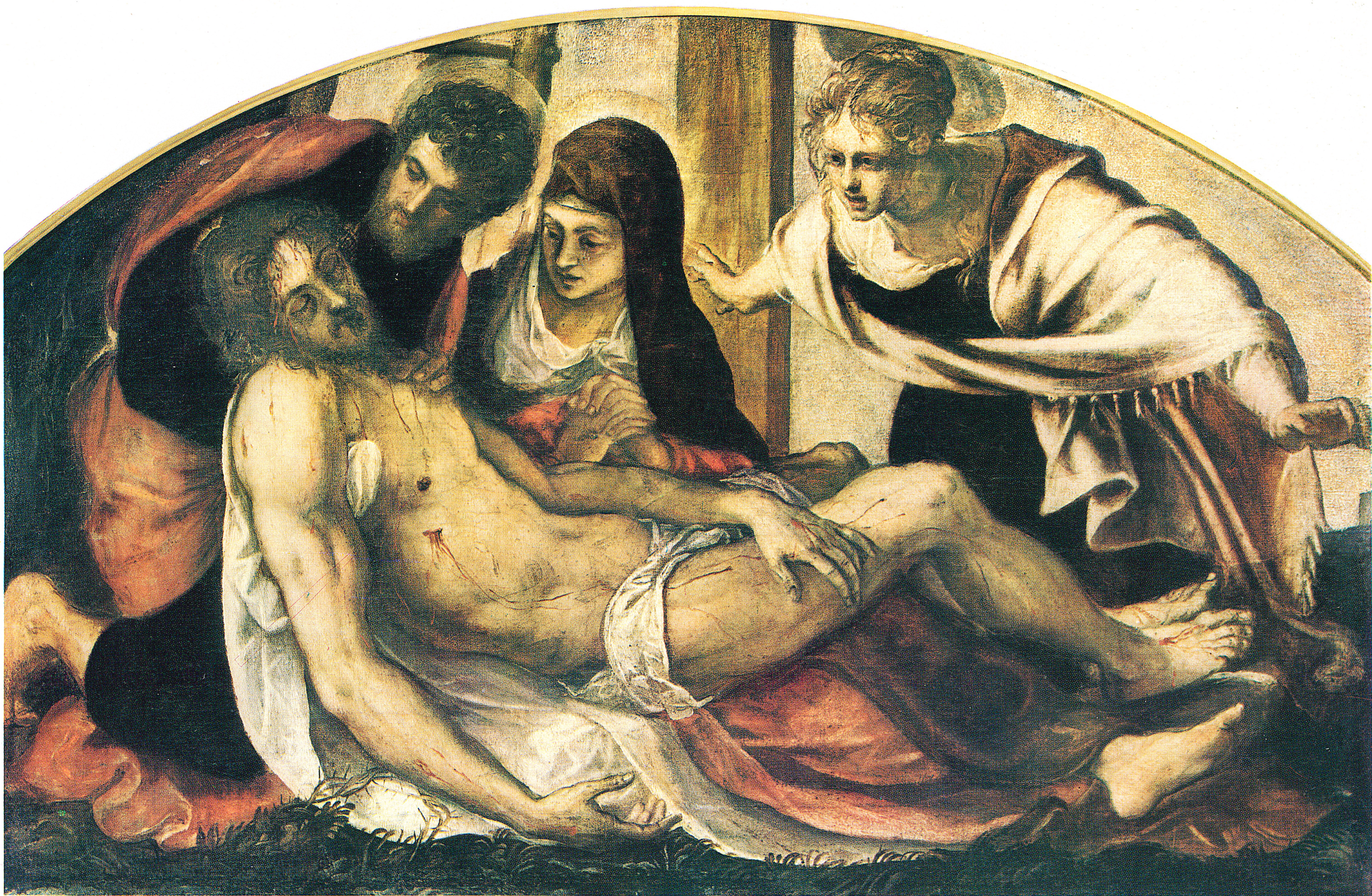


V





VII







X





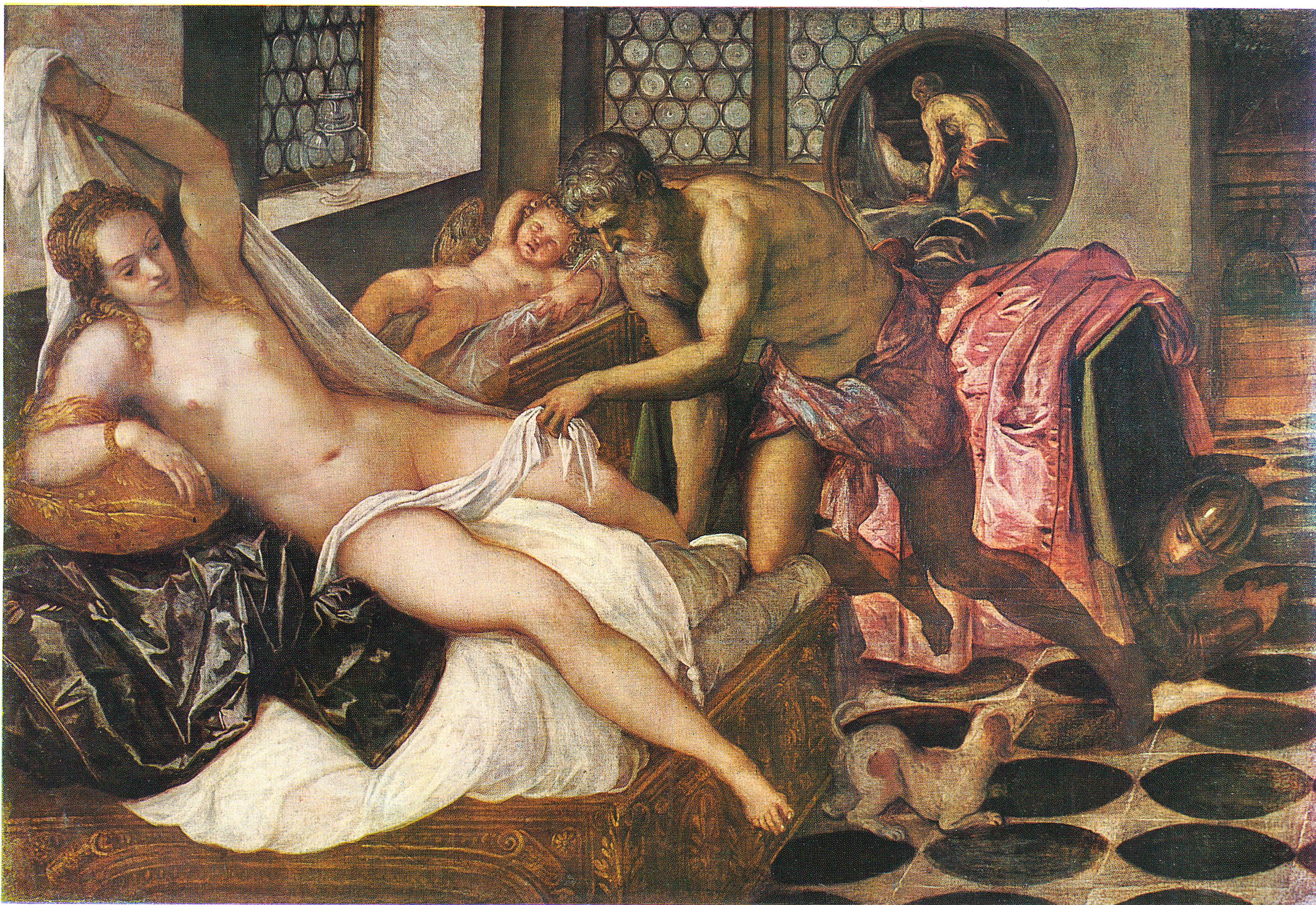


XII




IACOBVS TINTORETVS F.







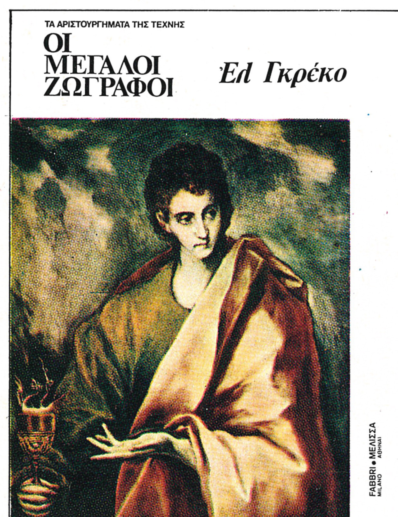
Ὁ τρίτος τόμος τῶν «ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ» (τεύχη 31 - 45) περιλαμβάνει, μεταξὺ ἄλλων, τὸν Ἐλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὰ δύο αὐτὰ τεύχη, παρ' ὅλη τὴν ἐπιπλέον ὕλη τους, θὰ διατεθοῦν στὴν ἴδια τιμὴ τῶν 30 δρχ.

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ
5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν
11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α' 17. Τζιόττο β' 18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν
22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.
31. Ραφαὴλ α' 32. Ραφαὴλ β' 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α'
39. Τισιανὸς β' 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.
2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.
3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἑνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ρούμπενς	Μοντιλιάνι
Βελάσκεθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λύτρας
Νταβὶντ	Βολανάκης
Ματὶς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.